

日本のパイオニア世代のポスター研究

松 浦 昇

A Study on Posters of Japanese Pioneer Generation

Noboru MATSUURA

はじめに

昨年の初夏頃に『ポスターは21世紀に生きのびるか?』というタイトルで、デザイン学研究特集号¹⁾に執筆した。ポスターは、モダン都市のはかなく華やかなメディアとして、20世紀で役目を終えるであろうか。そして、後の時代から20世紀は、ポスターの時代だったといわれるようになるだろうか。という問いに対して執筆した訳であるが、ポスターは、20世紀で、短命で終わることはない、というのが結論である。これからの情報社会は、多様なコミュニケーション形態を必要とし、グローバルなコミュニケーション芸術として、また、地域におけるパーソナルコミュニケーションの手段として、ポスターは形態を変えながら生きのびていくだろう。デジタルデザイン時代へ移行すれば、ポスター制作はデジタルデザインに収斂されるように考えられるが、かえって、手描きによるアナログデザインも重要になってくる。

グラフィックデザイナーの日本最大の団体組織である、社団法人日本グラフィックデザイナー協会の総会が、5月22日、金沢市で開催された。地方都市で開催されるのは今回が初めてであり、シンポジウムも『公共施設とコミュニケーションデザイン』というテーマで、地方行政における文化行政とデザインの関わりについて共通理解を深め、具体的な提案が期待されていた。パネルディスカッションで筆者はパネラーのひとりとして意見を述べた。文化行政の

問題について意見を述べる予定で準備していたが、その問題に入る前段で、つまり、ポスター芸術の現状、問題点、今後の課題等述べるだけで、私に与えられた時間が過ぎた。筆者としては少し残念であったが、ポスターを専門として制作している会員に、デザイナー諸氏に対し、制作することだけでなく、制作した後のことも考えるようにと、問題提起したことが話題になった。

亀倉雄策の回顧展『デザイナー亀倉雄策展』が、3回忌にあたる今年の2月2日から3月14日まで、長岡市にある新潟県立近代美術館で開催された。展覧会は、彼がコレクションしていた美術品と彼のポスター、そして追悼作品で構成されていた。亀倉が生前コレクションしていたものが、公開されるのは初めてである。彼の事務所でカッサンドルのポスター、ハーバート・バイヤーの作品、フォンタナの作品等みかけていたので、相当コレクションされていると想像していたが、これ程コレクションされていたとは、亀倉の豪放さと向学心、そして鑑識眼に感嘆した。実はこのコレクションと亀倉の全作品をどこに寄贈したら良いのか、筆者にも意見を求められていた。候補の美術館が3つあって、筆者としてはT近代美術館が良いと考えていたが、亀倉が新潟県出身ということを考えてみると、新潟県立近代美術館で仕方がないと判断した。

この回顧展を意識してではないが、筆者が3年前から構想を暖めていた『日本のパイオニア世

代展』が、日本国際ポスター美術館で、4月24日から7月6日まで開催された。

今まで以上に、ポスターの借用や収集に時間が費やされた。美術館における十分な研究は勿論必要であるが、その為に公開が遅れることは問題である。時期を逸しないで早く公開して、鑑賞する人々に評価を判断してもらうことも、美術館の役割のひとつと考えている。パイオニア世代のデザイナー、亀倉、早川以外のデザイナー、つまり、地方で活躍した北海道の栗谷川健一、岐阜の加藤孝司、大阪の金野弘、福岡の西島伊三雄の資料は少なく、覚悟して資料収集にあたったが、充分に得ることはできなかった。だから筆を取ることに躊躇したが、研究を継続させることの重要性を考え、資料収集と聞き取り調査を並行させながら、筆を取ることにした。

2. 図案からグラフィックデザインへ

戦後のグラフィックデザインは、戦前の絵画的図案とか商業美術といった応用美術的思考から訣別し、欧米と同じ基盤に立つ努力から始まったといえる。しかし、戦前においてもヨーロッパの新しい造形運動を単なるスタイルとして受け入れるのではなく、その思想的背景やデザインに対する考え方を積極的に吸収することに努めたデザイナーがいた。（その代表が山名文夫や原弘、河野鷹思、そして、大阪の今竹七郎らである。）

大正末期から昭和初期にかけて、商業美術運動は盛り上がりを見せ、主な活動団体として杉浦非水の『七人社』（1925年）と浜田増治の『日本商業美術家協会』（1926年）、多田北鳥らの『実用版画協会』（1929年）があった。それを支援するかのようには大正15年（1926年）『広告界』が創刊され、昭和3年（1928年）にはアトリエ・アルス社から、浜田増治が責任編集者として『現代商業美術全集』全24巻が刊行された。編集には浜田のほか、杉浦非水、宮下孝雄、仲田定之助、田付与一郎、渡辺素舟、永井義郎らがあ

り、デザイン関係では最初の大がかりな出版であり、デザイン史的な意義ある出版として高く評価された。

大阪のデザイン界は、企業デザイナーを中心に光り輝いていた。その背景もあって昭和6年（1931年）から始まった大阪毎日新聞社の『商業美術振興運動』は、ポスター、新聞広告、包装、写真、図案等公募による展覧会で話題を集めた。最高賞にあたる商工大臣賞を、先ず河村運平が射とめ、その次には竹内稜一、そして今竹七郎、大橋正らと続き、大戦中は中止されたが、昭和27年には通算20回を数えている。昭和12年（1937年）に入り、戦争がますます拡大されると同時に、商業美術運動もだんだんジリ貧になっていった。その一方で、毎日新聞社は広告界でのイニシアチブを取るために、昭和12年『日本産業美術協会』を組織し、関西から今竹七郎、重成基、和田喜悦、河村運平、中村真、竹内稜一、二渡亜土ら、東京から河野鷹思、原弘、亀倉雄策、高橋錦吉、大智浩らが参加した。これを機会に東西のデザイナーが顔を合わせ、交流が行なわれた。（これが戦後の日本宣伝美術会結成へ結びつく。）

この前年、昭和11年の秋、東京に全国から22団体が参加して『全日本商業美術聯盟』が結成され、委員長には杉浦非水が就任し、商業美術運動のピークを迎える。また、昭和12年京都からスタートした『プレスアルト研究会』や、昭和13年在京のデザイナー、写真家たちで組織された『広告作家懇話会』の活動は、戦後のグラフィックデザイン界の方向に少なからず影響を与えている。京都高等工芸学校の校門前にあった協書房の脇清吉が『プレスアルト研究会』を組織し、そこから発行された『プレスアルト』は、実際に使用された広告印刷物を毎月まとめて会員に配布し、作品の批評や商業美術界の動向を紹介した機関誌も添付されていた。海外資料が乏しかったころは、生きた資料としてデザインや印刷の研究に役立ち、関西ばかりでなく東京のデザイナーにも好評であった。プレスア

ルト研究会や広告作家懇話会等の活動に参加した若いデザイナーたちは、純粋美術に対するコンプレックスから解放され、敗戦を契機として応用美術的思考から訣別し、構成主義やバウハウスなどのモダンデザインを学びそれを基盤として、戦後デザインの啓蒙的な役割を担い、戦後日本のグラフィックデザインの方向を決定づけていく。1950年から60年にかけて活躍した彼らを、パイオニア世代と呼ぶ。パイオニア世代は、全国に擁し群雄割拠の様相を呈していた。

1950年代に入ってグラフィックデザインは盛んになっていく。社会的背景には昭和25年(1950年)に勃発した朝鮮戦争に伴う特需景気があった。その後も日本経済は発展し、急速に工業化が進み、大量生産、大量消費という産業社会構造が定着し、それに伴ってグラフィックデザイン、とりわけ広告デザインの需要が急激に伸びていった。そんな社会状況の中で、かつての広告作家懇話会の有志が、1950年12月10日戦後第1回の『広告作家懇話会』を、新橋ニュートーキョーの2階ホールで開催した。その席上で、新しい団体の創立を呼びかけることが決定され、山名文夫、新井静一郎、河野鷹思、亀倉雄策、原弘、今泉武治、高橋錦吉の7名によって、正式創立までの世話人会を構成することになった。

戦前から商業美術は関西の方が活発で、河野運平、今竹七郎、宮田一馬、松下電器の竹内稜一、大丸百貨店の柴田可数馬らのスター作家の活躍、その後につづいたのが、大丸百貨店の重成基、鐘紡の上田健一、阪急電車の菅井汲、戦後に入って阪神電車の早川源一、阪急電車の奥野英雄、高島屋の金野弘、阪急百貨店の中島康雄、毎日新聞の千田甫、そして中村真らの活躍が目立っていた。だから東京から亀倉らが、新しい団体創立説得のために来阪した。亀倉の眼には、大阪がパリよりも異国的で、新鮮に映ったようだ。

昭和26年(1951年)6月9日、八重洲口国際文化振興会において創立総会を開き、日本宣伝

美術会(通称・日宣美)が正式に発足した。次いで9月に大阪地区、10月に名古屋地区が結成、翌年に入って九州、北海道地区が結成され全国組織の団体として体制を整えた。日宣美第1回展は会員の作品展として、創立直前の5月、銀座・松坂屋で開催された。大阪地区も大阪市立美術館で、9月22日から10月3日まで開催されている。昭和28年(1953年)第3回展から公募形式をとるようになり、新人の登龍門として注目されるようになった。つまり、日宣美の最大の功績は新人の発掘と育成にあったといえる。

1950年代、グラフィックデザインは戦後最初の高揚期を迎えるが、日宣美とその中心となったパイオニア世代の活躍、そして『商業デザイン全集』全6巻(1951年)の刊行が、大きく貢献している。『商業デザイン全集』は、最初イヴニングスター社から発行されたが、5巻目の発行からダヴィット社に変わっている。編集委員には、新井泉、原弘、土方定一、今竹七郎、勝見勝、亀倉雄策、河野鷹思、小池新二、滝口修造、山名文夫、顧問には、今和次郎、宮下孝雄、恩地孝四郎、杉浦非水、和田三造が参加した。第1巻『入門篇』、第2巻『PR篇』、第3巻『商品篇』、第4巻『商店篇』、第5巻『作家篇』、第6巻『展望篇』で構成され、作家篇では、国内外のデザイナー、アーティスト164名が紹介されている。内容的には、欧米に近づく意気込みと努力が感じられ、当時としては、画期的な出版であったといえる。作家篇の中で、日宣美会員として紹介されているデザイナーは、高橋錦吉、三井由之助、松川烝二、重成基、山名文夫、中山文孝、栗谷川健一、大橋正、伊藤憲治、今泉武治、原弘、今竹七郎、河野鷹思、亀倉雄策、早川良雄、土方重巳、氏原忠夫、大智浩、二渡亜土、沢村為一の20名である。

同じ1951年6月、アメリカのインダストリアル・デザイナーのレーモンド・ローウィが来日し、専売公社からたばこ『ピース』のデザインを150万円で依頼を受け、彼によってデザインされた『ピース』は翌年の4月から発売になった。

これによってデザインに対する社会的認識が高まり、デザインへ国民の関心が向くようになった。昭和28年（1953年）には東京国立近代美術館で『世界のポスター展』が、4月18日から5月5日まで開催された。国立の美術館としてポスター展の企画は初めてであり、海外ポスター156点、国内ポスター113点の出品があり、現代美術の一分野として、ポスター芸術が認められるようになった。

1955年10月、『グラフィック'55展』は、原弘、河野鷹思、亀倉雄策、伊藤憲治、早川良雄、大橋正、山城隆一、そして招待作家、アメリカのポール・ランドが参加して日本橋・高島屋で開催された。グラフィックデザインに関する展覧会は、これまで原画展が多かったが、これはすべてがクライアントを通した印刷物が出品され、戦後日本のグラフィックデザインの最高水準を維持していた。この展覧会は大きな反響を呼び、50年代における『美術』から自立した『デザイン』の姿を眼の前に見た国民は、商業美術から『商業デザイン』への名称変更の意味を理解するようになった。そして、グラフィックデザインという名称が広く理解され、認識されるようになったのは、昭和35年（1960年）5月11日から6日間にわたり、東京・産経会館国際ホールで開催された『世界デザイン会議』によるところが大きい。

会議の記念講演として、ハーバート・バイヤーが『デザインの展望』と題し、講演を行なった。その中で「特殊な例として、私は、コミュニケーションの未来について、ごく簡単な推測を述べてみよう。インフォメーションの爆発的な量は、すでにオーバー・コミュニケーションの状態に近づいている。したがって、根本的な変化が予想できる。機械印刷術は、もはや時代おくれとなった自動植字や金属からの活字鑄造の技術を、やがて追放するであろう。書籍をそなえるかわりに、マイクロフィルムが利用され、新しい形式の図書館が要求されるであろう。計算機は、知識をたくわえることができるので、印刷

物のかわりをつとめるであろう。それらは、いかなるインフォメーションでも、すべて必要とあれば、短時間で入手できるようにしてくれるであろう。しかもそれは、研究チームよりも、より早くより完全におこなわれ、われわれの頭脳を、記憶という重荷から解放してくれるであろう。これはわれわれが、今後ますます読み書きをしなくなり、したがって、書籍が無用の長物となることを意味している。われわれが、もはや読み書きを学ぶ必要がなく、ただインフォメーションを吸収し、また、感覚以外の手段で、コミュニケートすることを知るとな時代が、やってくるかもしれない。」⁽¹⁾と39年前の発言とは思えない、社会的理念に立脚した先見性に驚くと同時に、「いかなるデザインも、一定の目的に奉仕するかぎり、機能的なデザインであらねばならない。機能的なデザインとなるためには、デザイン活動にさきだって、課題の性質を研究する必要がある。形のための形という危険は、形プラス機能という考え方を堅持することによってのみ、克服される。二つの問題あるいは計画が同じでありえないように、いかなるデザインの解決も、他のものと同じではありえない。調査研究は、デザイナーの重要な武器の一つであり、すべての計画にともなう、特殊な条件の分析は、われわれの想像と工夫を活発にする事実とアイデアをもたらししてくれる。この唯一の永久不変の原則が、われわれをみちびいて、新しいヴィジョンを通じ、本質的なものを表現させてくれる。流行の処方箋の貧弱な適用によるかぎり、それは、不可能である。

デザイナーは、建築家のように、自然と人間のつくりだした形との調和を、理解しなければならない。それと同時に、彼は、時代の力を把握しなければならない。こうして、彼は、人間が威厳をもって生活をいとなみ、その生存を向上させてゆけるような生活環境を形づくることができるのである。このようにしてつくりだされた全体像は、民主的な生活の表現である。なぜなら、最終の目標は、人間存在そのものである。

るからである。』⁽²⁾という見解は、今日では非常にオーソドックスな内容といえるが、普遍的な内容でもある。グラフィックデザインに対する卓越した見解は、これまで閉鎖的な環境の中で、幅のない仕事をしていた日本のデザイナーにとって、多くの示唆を与えた。

パイオニア世代のデザイナーは、世界デザイン会議の成功に自信を深め、東京オリンピック、大阪万国博覧会等に、積極的に参加していく。日本のグラフィックデザインが国際的に評価を受けるようになったのは、60年代以降であるが、それには勿論、パイオニア世代のデザイナーが果たした功績が大きい。

3. パイオニア世代のデザイナーたち

●革新的な構成主義者：亀倉雄策と加藤孝司

亀倉雄策が平成9年(1997年)5月、急逝した。彼の死を早川良雄は、7月1日の思い出を語る会の席上で「日本のグラフィックデザイン界の太陽が消えた。」と評した。その言葉には、長としての功績、そして、革新的な生き方に対する敬意が込められている。

昭和28年(1953年)、中央公論社画廊および鎌倉近代美術館で『亀倉雄策グラフィック・デザイン展』が開催された。当時、商業美術という言葉が一般的であったが、亀倉は『グラフィックデザイン』の言葉にこだわり、言葉の違いの背景にある思想性を、具体的に示し、展覧会を成功に導いたところに、彼の革新的な一面を見ることができる。そして、それを出発点として、その後の彼の作品は、革新性を宿命として生み出されていく。構成主義の影響が見られる50年代の『ニコン』シリーズのポスター(図1, 2)、60年代の『東京オリンピック』のポスター、80年代の『ヒロシマ アピールズ』のポスター等の表現における革新性は、誰もが認めるところである。そして、遺作となったバリ日本文化会館開館記念のために制作した『武満徹フィルムコンサート』のポスターは、構成主義者にふさ

わしい表現といえる。亀倉については同紀要47号『亀倉雄策の研究』で詳しく論じているので、それを参照していただきたい。

亀倉が亡くなった翌年、岐阜の加藤孝司(図3)が亡くなった。亀倉は大正4年(1915年)新潟県に生まれ、加藤は大正5年岐阜市に生まれている。彼は少年時代から画、書、工作が得意で自信をもっていたが、尋常小学校高等科卒業後、夜間の金華商業実務学校で学び、昭和6年、家業の左官業を継ぐことになった。しかし、どうしても画や手工で身を立てたいと考えるようになり、親の反対を押し切って、横山という画工(図案・版下業)に弟子入りし、そこで商業美術を学んだ。昭和12年(1937年)には独立したが、社会は戦争拡大へ進み、商業美術の仕事はなく、戦時下、各務原にある川崎重工における製図等の仕事で生きのびる。

戦後、岐阜商業美術家集団を結成し、昭和22年(1947年)に第1回岐阜商業美術家集団展を開催している。翌年から始まった岐阜市展の商



図3. 加藤孝司

業美術部門の審査員を務めた大阪の河野運平、矢島周一、東京の山名文夫らと交流を深め、大阪、東京の新しいデザイン情報収集に努めた。また、狭間寿郎、斎藤八郎と3人展を開催し、商業美術の啓蒙活動に励んだ。加藤は岐阜商業美術家集団の活動に飽き足らず、昭和30年(1955年)から出品していた日宣美へ活動の主体を移す。昭和36年(1961年)から42年の間、日宣美の審査員を務め、そこで北海道の栗谷川健一と知り合い、親交を深めることになる。

1960年代に入って独学でスイスの『国際タイポグラフィック様式』をスイスの雑誌等から学び、カール・ゲルストナーやヨゼフ・ミュラー＝ブロックマンらの考えや作風に傾倒、構成主義者として自立していく。そして、シルクスクリーン印刷の美濃紙業所（現在のミノグループ）の協力を得て、実験的な、革新的な作品づくりに励んでいる。昭和39年(1964年)に制作された『グラデーション』シリーズのポスターは、その代表作のひとつである。その中でも『grand Printing』（図4）は、国際タイポグラフィック様式と構成主義者のマックス・ビルの影響が強く出ている作品であるが、中央にある正方形を45度に傾け、36等分した正方形を緑と赤によるグラデーションで構成されているのは、加藤の独創的な感性と知性の表われである。シルクスクリーンによるグラデーションは、当時、センセーショナルな表現として注目された。また、昭和41年(1966年)の作品『グランド印刷』（図5）は、幾何学形態を網点によるグラデーションで表現され、構成比率に黄金比が使われている。簡潔な構成と配色は、感性よりも知性が優先され、構成主義的作品として日本を代表する作品のひとつといえる。昭和37年(1962年)の作品『SNOW』（図6）は、前述の2作品に比べ、国際タイポグラフィック様式を学んでいる姿勢が前面に出ている作品といえる。しかし、大胆な分割と構成と配色には、加藤の並々ならぬ努力がみえる。筆者は加藤の長男、加藤由朗を通じて、生前の加藤に何回か会っているが、彼か

ら直接、彼の作品について話を聞く機会が持てなかったことを残念に思う。

美濃紙業所の協力による作品づくりは、加藤にとって己の造形思考を決定づけ、大日本印刷のディレクター、小池光三との共同制作は、彼の造形思考が多様に展開されていく。これによって、加藤は地方にしながら革新的な作品づくりが継続できた。加藤は、亀倉と同様にポスター以外に、マークのデザインに愛着をもって力を発揮した。そのひとつとして、大阪万国博のマークコンペには最終の5点の中に入っていた。彼が育てた弟子に絵本作家の若山憲、デザイナーの片庭瑞穂、構成デザインの田中俊元らがいる。

パイオニア世代が活躍していた時代は、企業も支援・協力して、地方独自の文化を形成することができた。しかし、今日では地方の企業も地方自治体も中央指向に走り、地元には優秀なデザイナーがいても、彼らと協同して独自文化を築く意欲がうすれている。

●色彩の魔術師：早川良雄と金野弘

早川（図7）は大正6年（1917年）大阪に生まれ、昭和6年（1931年）大阪市立工芸学校工芸図案科に入学し、恩師となる山口正城のデザイン教育に興味をもち、5年間を過ごした。昭和11年早川は工芸学校を卒業し、翌年、三越百貨店の大阪支店・装飾部に入社、主にショー・ウィンドウのデザインを担当する。しかし、2度の応召で、昭和13年の春から昭和20年の間、21歳から28歳までの青春時代を戦地で送っている。昭和18年に復員し、三越百貨店に復職するが、昭和19年には三越を退職して、大阪市役所・文化課に転職する。昭和20年に再度の応召で戦地に赴くが、半年余りで終戦をむかえ、復員した早川は、大阪市役所・文化課に復職した。講習会の案内や配給品告知のポスターを1枚1枚手で描き、貼ってまわった。その手描きポスターは注目され、親友の山城隆一だけでなく『具体美術』の吉原治良もそのポスターに注目してい



図7. 早川良雄 1999年6月28日撮影

たひとりであった。

昭和23年の夏、阪急百貨店の宣伝部にいた山城のもとに、近鉄百貨店の宣伝部長が訪れ、優秀なデザイナーの紹介をたのまれ、山城は即座に早川を推薦した。これによって早川はグラフィックデザインの世界へデビューし、阪急と近鉄の広告合戦が始まる。ポスター『秀彩会』シリーズ（図8）は、早川のデビュー作で、これによって早川の存在を世間に知らしめるところとなった。このポスターは、当時のデザイナー、アーティストたちに大きな影響を与えた。21歳から28歳まで戦地で暮した暗い青春時代を取り戻すかのように、戦争で押さえられていたものが吹き出し始めた。火山が噴火するごとく、次々に彼の代表作品に数えられる作品が生まれていった。その中から『カストリ明朝』と呼ばれる独特なカリグラフィを生み出した。カストリという言葉は、当時の時代を反映した言葉で、

良いイメージはないが、早川はそれを笑って受け入れた。秀彩会シリーズのポスターにカストリ明朝が、活字文字とバランス良くレイアウトされている。また、イラストレーションとカストリ明朝が、素晴らしい緊張関係を保っている。

昭和25年（1950年）全国的なデザイン団体をつくる動きが生まれ、当時のお阪のデザイン活動は、東京よりも進んでいたもので、東京から亀倉らが、大阪のデザイナーの協力を得るために、説得に来阪した。亀倉の眼には、大阪がパリよりも異国的で新鮮に映ったようだ。そして、早川に会って驚き、早川の作品を持ち帰って、原や河野らに早川の作品を紹介したところ、彼らも早川の凄さに驚いた。日宣美が組織された昭和26年に、早川は瑛九が組織した『デモクラート美術家協会』に参加し、モダン・アートにも関心を払った。その姿勢は今日まで継続している。

昭和27年に近鉄百貨店・宣伝部を退社し、フリーとなり、昭和29年3月にカロン洋裁研究所内に『早川良雄デザイン事務所』を開設する。最初の頃はカロン洋裁研究所のショーや生徒募集のポスターを制作したり、ファッション・ショーの企画等を手がけたりしていたが、また、そのポスターが評判になった。図9は、昭和29年に制作された『カロン洋裁生徒募集』ポスターである。まず、眼に焼き付く彩やかな色彩と、デフォルメされた女性の顔に三角定規や、肩から首にかけて巻尺が構成され、洋裁学校のイメージを的確に伝えている。早川の初期（1940年代から50年代）作品は、計算されたデフォルメと配色、そして厳格なレイアウト、それをつとめて見る人に感じさせない努力がみられる。昭和29年5月に『早川良雄 商業デザイン・個人展』を開催し、そこでは近鉄での仕事を一堂にまとめ、実際に印刷され、使用されたものだけを展示した。

田中一光は、早川良雄を評価する言葉として『豊潤』という単語を示している。そして「その豊かでふくよかな味わいは早川良雄の初期作

品から現在まで一貫して、とうとうと流れていて変わるところがない。」⁽³⁾と述べている。

昭和27年(1952年)、ウォルター・H・アルナー著『ポスター〈世界の50人集〉』に早川の作品が紹介され、翌年にはドイツのデザイン誌『ゲブラウフスグラフィック』6月号に、早川良雄特集号として、昭和29年には、スイスのデザイン誌『グラフィス』55号にも、早川の個人特集号として巻頭10ページに29点の作品が掲載され、紹介された。1950年代に国際的な高い評価を得た早川は、すでに自己の表現スタイルが完成の域に達していた。

1997年12月15日、東京・赤坂にある彼の事務所を訪ねた。その年、亀倉が急逝したこともあって、早川に会って話を聞いておかなければと強く思っていた。過去についての聞き取り調査より、今、早川が何を考え、何を表現しようとしているのか、興味があった。話が核心に触れると、早川は口もとにパイプをくわえ、間をとって話した。近年、女性を描くことが多いが、それは自分の意志ではなく、周りの要望や期待が大きく、それにどう応えるのか、今まで苦心してきたことを語った。つまり、大衆や時代が何を望んでいるのかを読み取り、それを女性の表現の中に反映してきたのである。それは、能でいう演じることであり、世阿弥の「秘すれば花なり」(『風姿花伝』)を、グラフィックデザインの世界で実践しているといえる。

1999年6月28日、鎌倉にある早川の自宅で会った。今回は、早川良雄を多くのデザイナー、特に若いデジタル世代のデザイナーに知って欲しいという思いから、日本タイポグラフィ協会の中川憲造と共同企画・構成という形で、聞き取り調査を計画した。デザイン・ジャーナリストの山本雅也をインタビュアーに、筆者は聞き役に徹した。その内容については、日本タイポグラフィ協会が発行している『タイポグラフィックス ティー』誌208号に詳細に掲載されている。早川良雄の全体像についての研究は、いずれの機会に取り上げることにする。

金野弘は大正4年(1915年)秋田市に生まれ、京都高等工芸学校図案科で学んでいる。京都高等工芸学校とは、現在の京都工芸繊維大学である。だから金野弘のポスターは、京都工芸繊維大学の美術工芸資料館に保存されていた。昭和13年(1938年)に京都高等工芸学校を卒業し、昭和16年に高島屋大阪支店・宣伝部に入社した金野は、企業のデザイナーとして活躍する。日宣美の創立会員で、昭和32年(1957年)にポスター広告通電賞を受賞している。これは、大阪高島屋の催し物のために制作されたポスターで、作者自身も気に入ったポスターである。当時の審査委員であった早川良雄が「タイポグラフィックなこの作品は珍しい。その意味で、このポスターに賞をやってはどうか」と発言し、それに他の審査員が同意して受賞ということになった。金野自身もなぜかこのポスターに愛着をおぼえ、彼自身として写植による活字を初めて扱った作品で、タイポグラフィックな作品が少ない彼にとって重要な作品といえる。本人も散漫なレイアウトが気になっていて、亀倉雄策から「コンちゃん、あれはあまりよくないよ。レイアウトがわるい!」と指摘されたことをよく憶えている、と後に語っている。金属活字から写植活字に移行する過程における、金野の葛藤がうかがえる作品でもある。彼は写植活字よりも金属活字、つまり活版の魅力にとりつかれていたといえる。そして「飽くことをしらぬ科学技術の発達、印刷の世界でも人間の手仕事の美しさ、やさしさを減らしていくのであろうか。」⁽⁴⁾と、今日におけるデジタル活字、デジタル革命に通じる疑問をなげかけている。

金野の名を知らしめたのは、旧国鉄・大阪鉄道管理局等の観光ポスター(図10)(図11)(図12)である。昭和21年(1946年)から高島屋の嘱託でありながら、異業種の仕事が認められたのである。旧国鉄・大阪鉄道管理局等の観光ポスターは、彼の代表作であり、60年代の列車による旅行ブームの演出に貢献した。筆者も高校生の時、天王寺駅で彼のポスターを、よく見か

けた。早川は「金野弘の観光ポスターは、やさしくささやかにけるようにぼくたちの心情を旅に誘う。」⁽⁵⁾と語り、象徴化されたフォルムと柔かい中間色の見事な配色から生まれる臨場感は彼の観光ポスターの特色であり、「もともと金野弘はカリリストだが、この仕事にみせる柔かい中間色の自在で豊かなアレンジメントは、彼の独り舞台のものであって、他の追隨をゆるさない。」⁽⁶⁾と賞讃している。また「戦後の窮乏時代から高級カメラを身近に愛玩した彼は、写真とデザインの幸福な結婚を早くから実践してみせたパイオニアである。」⁽⁷⁾その彼の業績が、今日では忘れ去られようとしている。

早川と金野、日宣美創立に参加しながら早川は、昭和36年（1961年）東京事務所を開設し、大阪から東京へ仕事の間が移っていくが、金野は大阪に止どまる。金野が活躍した時代は、地方が、大阪が生き生きしていて独自の文化を持っていた。企業もそのために、貢献していた。

●地域に根ざしたデザイナー：栗谷川健一と西島伊三雄

観光ポスターは難しい。写真を安易に使用した観光ポスターがあまりにも多い中で、見慣れた風景や光景から詩情をうたいあげ、それを象徴的に造形化することは容易ではない。だから真に地域に根ざした優秀なデザイナーでなければ、観光ポスターはデザインできない。その代表が、1911年生まれ、北海道の栗谷川健一であり、1923年生まれ、九州の西島伊三雄である。（勿論、金野弘もそのひとりである。）

栗谷川は岩見沢に生まれ、一時、函館で図案社を開業するが、昭和11年（1936年）の秋、当時の札幌鉄道局が募集した『冬の観光ポスター』に入選したことが契機となって、局の嘱託におさまる。北海道の観光ポスターに専念することになる。しかし昭和12年には日中戦争が始まり、鉄道も戦時体制に組み込まれ、旅客輸送より貨物輸送が重点となり、観光宣伝が縮小され、昭和14年に嘱託をとかれた。昭和15年に松竹映画

の北海道支社に就職、その後東宝支社の仕事もするが、戦後、昭和22年に札幌鉄道局からB全観光ポスターの依頼を受けることによって、また北海道の観光ポスターに専念することになる。

昭和23年には栗谷川らが中心となって商業美術団体『創図社』を創設、他の団体も発足していたが、創図社への入会が多くなり、創図社へ一本化されていった。創図社の活動は、会員展、交通観光ポスターの制作と研究会等、多彩に展開された。この創図社が、日宣美北海道地区結成の母体となった。

昭和25年春、HOKKAIDO夏の観光ポスターを、初めてナイフを使ってポスターカラーを油絵風なマチエールで描き、これが栗谷川の表現スタイルとして、高く評価されていく。厚ぬりによる力強いタッチと暖かみのあるダークな色調によって、イラストレーションが象徴的に表現され、北海道の詩情を見事にうたいあげている。昭和26年、全日本観光宣伝物コンクールで特選、日本観光ポスターコンクールでは推薦を受賞した。昭和28年（1953年）リスボンで開催された世界観光ポスターコンクールで『ムックリを鳴らすアイヌ娘』（図13）が最優秀賞を、昭和31年『アイヌとマリモ』がウィーンで開催された同じコンクールで最優秀賞を受賞した。これらによって『北海道の栗谷川』のイメージが定着していく。彼はタイトル『北海道』をローマ字の『HOKKAIDO』にこだわり、そこに彼の観光ポスターに対する思いが込められている。栗津潔は「開拓者の魂と、伝説のロマンとが、融合して、デザインに開花していったのである。ダイナミックな自然の変様を肌で感じ、それ自体が人間をつくる。早くから、アイヌ文化の造形にひかれていた栗谷川健一の中には、「丹頂の舞」「たそがれの湖」「のほりべつ」（ピリカメノコ）「老いた酋長」「伝説の湖」「マリモの湖」などに代表されるアイヌ信仰と、大自然と人間のロマンを高らかに賛歌することがデザインであった。

ここに彼独自の世界が誕生してきた。深い群青の湖と空、焼けつくような、赤・黄・オレンジ。あの色彩は、北海道の風土そのものの色彩であろうか。栗谷川健一ほど、自己の環境からデザインを生みだした人はいない。さらに、観光ポスターを通して、風土を描き表現し、日本の近代ポスターのメッセージに創りあげたのである。」⁽⁸⁾と、風土に根ざしたデザイナー・栗谷川健一を賞賛している。ポスター『サイロの夏』（図14）、『真夏の夢』（図15）は、栗津が指摘している通りで、大自然と人間のロマンを高らかに賛歌している。

西島は福岡市に生まれ、昭和13年（1938年）高等小学校卒業後、福岡市の図案家、豊田好夫に弟子入りした。昭和17年、20歳の秋に、5年間の徒弟生活が終了し、一人前の商業美術家として朝日広告社に入社した。しかし、翌年海軍から召集がかかり、昭和21年（1946年）ビルマで終戦をむかえ、復員する。昭和22年、フリーデザイナーとして独立、瓦町に事務所をかまえる。

昭和26年、二科会に商業美術部が新設され、『宝くじ』の課題で出品したポスターが、特待賞を受賞、昭和30年から二科会の審査員として活躍するが、自分の作品に対して疑問を感じ始め、「二科展は、人間の手で描く絵で個性を大切にする会。私に必要なのは、目的に従って手法もいろいろ変えなければならない日宣美の技術である」⁽⁹⁾と考えるようになり、昭和34年に二科会を退会した。そして、昭和35年（1960年）から日宣美の会員となる。その年の12月、アルゼンチンで開催された世界観光ポスターコンクールで、最優秀賞を受賞する。翌年から日宣美の審査員として、昭和45年まで、日宣美解散まで務める。

フリーデザイナーの西島にとって、観光ポスターコンクールは絶好の場で、全力を集中して制作した。その最初の出会いは、昭和23年に旧国鉄門司鉄道管理局（門鉄）が公募した観光ポスターのコンクールであった。26年から全日本

観光連盟本部が主催するようになり、世界観光ポスターコンクールで最優秀賞を受賞した作品『玄海国定公園からつ』（昭和34年作）も、このコンクールに応募した作品である。栗谷川健一の『北海道へ』という雄大な構図とポスターは、西島にとって大きな目標であり、それに対抗できるように、九州を一本化して『太陽とみどりのくに九州』という共通スローガンで統一することによって、力強い作品が生まれるようになった。西島は栗谷川と違って、目的に従って手法、技法を変えポスターを制作している。単純化された色面による構成、染色の型染め技法、写実的表現、水彩画的表現、油絵風なマチエールによる表現、写真表現等、彼の飽くなき探求の姿勢、制作態度は、良い意味の職人気質といえる。ポスター『神話のふるさと 高千穂』（図16）、『博多どんたく港まつり』（図17）は、水彩画のタッチで、こまやかに、しかも軽快に、時にはユーモアを交え、よくモチーフを観察した上で、イラストレーションを描き、九州の詩情を見事にうたいあげている。彼は、写実主義と地域文化に根ざしたフォーク・アートの精神を基盤として『九州の西島』のイメージをつくり上げた。

4. おわりに

昨年（1998年）10月19日、大阪・DDDギャラリーで、イスラエルのデビッド・タルタコーバ展のオープニングのためのトークショーがあり、イスラエルのグラフィックデザインの現状を知るために出席した。彼は政治的メッセージを凝縮した自主制作作品約50点から見ると、彼のデザインコンセプト、ビジュアルメッセージは明快で、彼の闘う姿勢に強い衝撃を受けた。このようなポスターは、今の日本にはなく、今まで避けられてきたといえる。彼のポスターは視覚言語として、イスラエル人にむけられている。

今年1月16日に日本国際ポスター美術館で、

ロシアのウラジミール・チャイカに会った。丁度、第2回大垣国際招待ポスター展が開催中で、彼も出品していたので、その出品作品と最近制作された作品を通じて、視覚言語の話になり、彼の視覚言語論の背景に、日本文化思想があることを知って驚いた。禅とか日本文化思想を研究するために在日中で、その合間にポスター美術館を見学に来た。日本文化思想から視覚言語を研究、探求しようとする姿勢には、新しい発想を感じた。国や言語を越えて、視覚言語を真剣に考えている。筆者と同じことを考えているデザイナーがいることを知って、うれしくなった。

7月8日、大阪・DDDギャラリーでチェコ・ブルノ出身のヤン・ライリッヒ Jr展のオープニングのためのトークショーがあり、出席した。彼とはチェコのブルノでは勿論、ワルシャワ等でも会っていて、今回彼から会いたい旨の手紙をもらい、旧交を暖めるために出席した。当然、ポスターの話になり、私だけでなく、チェコのデザイナーが、日本国際ポスター美術館の活動に期待をしている旨の発言に、感激した。

海外のデザイナーと話をしながら未来を語れるが、視覚言語が話題にならない日本のデザイナーの現状を考え込んでしまう。

パイオニア世代のデザイナーたちは、デザイナーとしての個の確立と、欧米に追いつく為に日本のグラフィックデザイン界を啓蒙しなければという使命感を持っていた。しかし、日宣美を中心に、中央集権的な構造が生まれることに手をかしたことは否定できない。地方と東京の格差が拡がり、地方独自のデザイン文化を築くことが難しくなっていく過程で、地方のパイオニア世代のデザイナーたち―栗谷川健一、加藤孝司、金野弘、西島伊三雄らの葛藤が続いた。そして、今日彼らは忘れ去られようとしている。彼らの功績を何とかクローズアップしたいと思って、展覧会を企画し、筆をとったが、彼らの資料等収集に困難をきわめ、全体のバランスも考慮した結果、十分に記することができず、

省略した内容が多かった。しかし、筆者がパイオニア世代を取り上げたことで、新しい動きが出ている。来年、2000年の春に、大阪で金野弘の展覧会を開催する計画がでている。また、岐阜では加藤孝司を再評価する動きがでている。デジタルデザイン時代を前にして、パイオニア世代が再評価されるのは当然の流れかもしれない。彼らのパイオニア精神が、これからの時代が必要としているということだと思う。

注釈

注1) グラフィックデザインの広がり デザイン学研究
特集号通巻21号 日本デザイン学会 1998

引用文献

- (1) 特集：いま考える世界デザイン会議 季刊『アプローチ』144号 P14 ㈱竹中工務店総本店広報 1998
- (2) 同 上
- (3) 田中一光：早川良雄の豊潤な世界 早川良雄（世界のグラフィックデザイン 4）P 4 ギンザ・グラフィック・ギャラリー 1993
- (4) 菊地博氏提供による金野弘の草稿原稿 執筆年代未定
- (5) 早川良雄：金野弘の美しい仕事『年々彩々・金野弘のポスターアート』 金野弘のポスターアートを編む会 1978
- (6) 同 上
- (7) 同 上
- (8) 栗津潔：風土に根ざしたグラフィック・デザイン―栗谷川健一の世界 アイデア181号 P54 誠文堂新光社 1983
- (9) 西島伊三雄画文集すんまっせん P68 西島伊三雄画集刊行会 1992

参考文献

1. 『日本の広告美術―明治・大正・昭和1ポスター』美術出版社 1967
2. 『日本デザイン小史』ダヴィッド社 1970年

- | | |
|---|----------------------|
| 3. 今井良朗：日本のポスター・グラフィッスー戦後デザインの検証 武蔵野美術大学 ホーム ページ 1999 | 図2. 同上 |
| 4. 『商業デザイン全集』全6巻 イヴニングスター社、ダウッド社 1951～1953 | 図3. 加藤由朗氏提供 |
| 5. 『早川良雄の世界』講談社 1985 | 図4. 日本国際ポスター美術館 |
| 6. 『アイデア』181号 誠文堂新光社 1983 | 図5. 同上 |
| 7. 『早川良雄』世界のグラフィックデザイン4 ギンザ・グラフィック・ギャラリー 1993 | 図6. 同上 |
| 8. 『年々彩々・金野弘のポスターアート』金野弘のポスターアートを編む会 1978 | 図7. 西直樹氏撮影 |
| 9. 『西島伊三雄画文集すんまっせん』西島伊三雄童画集刊行会 1992 | 図8. 日本国際ポスター美術館 |
| | 図9. 同上 |
| | 図10. 京都工芸繊維大学美術工芸資料館 |
| | 図11. 同上 |
| | 図12. 同上 |
| | 図13. 北海道造形デザイン専門学校 |
| | 図14. 同上 |
| | 図15. 同上 |
| | 図16. 日本国際ポスター美術館 |
| | 図17. 同上 |

図の出典

図1. 日本国際ポスター美術館

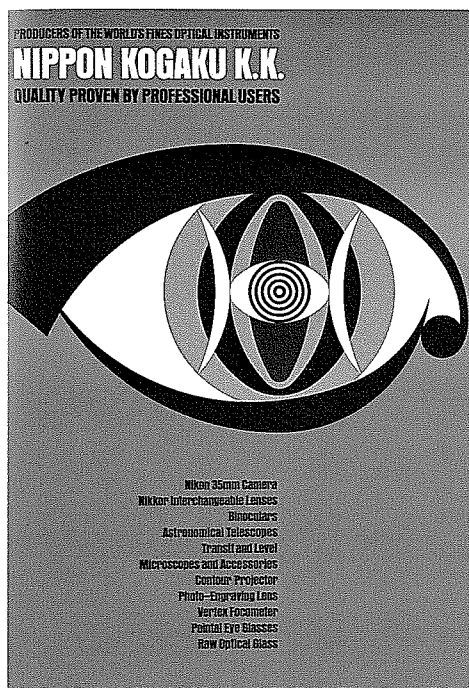


図1. 『ニコン』 1954

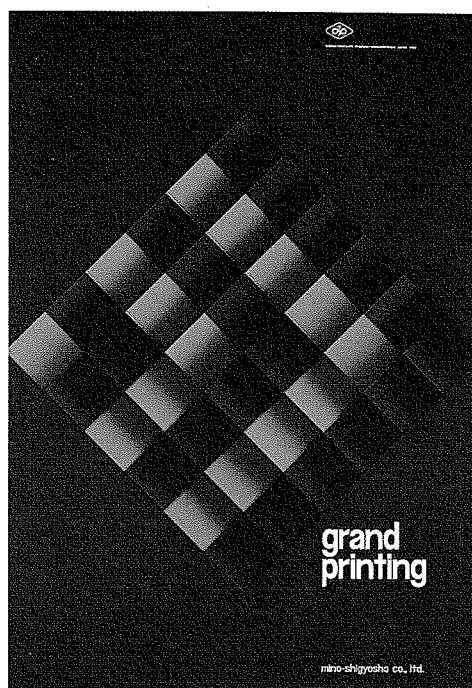


図4. 『grand printing』

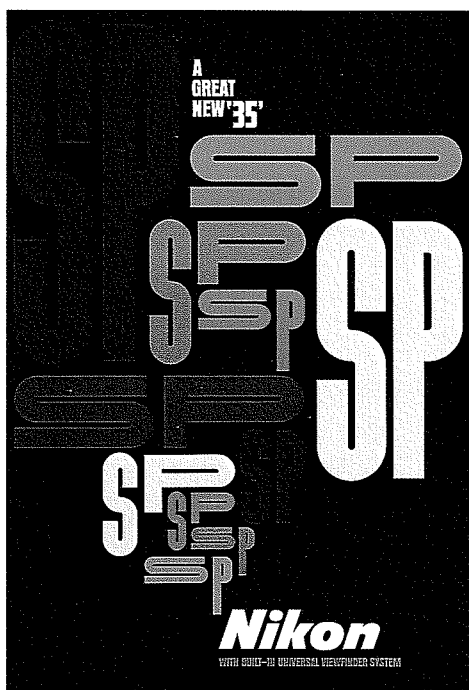


図2. 『ニコンSP』 1957

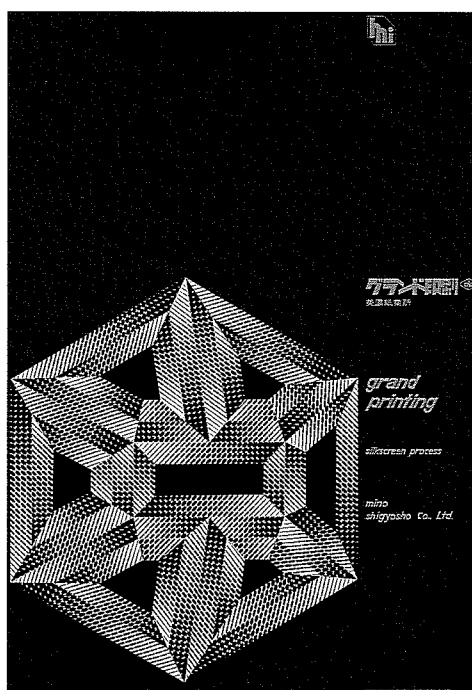


図5. 『グランド印刷』 1966



図6. 『SNOW』 1962

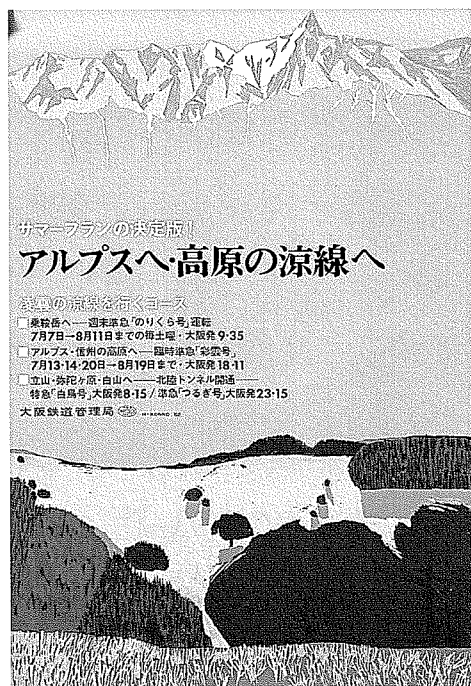


図10. 『アルプスへ』 1962

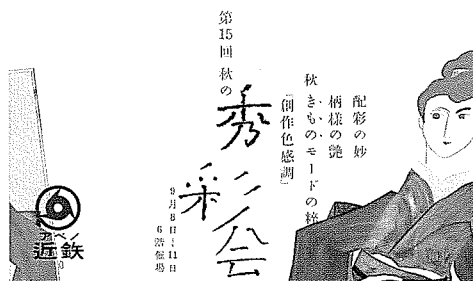


図8. 『第15回秀彩会』 1958

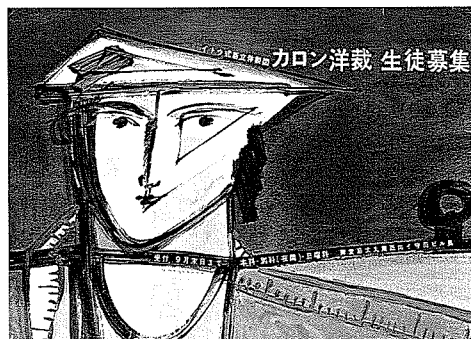


図9. 『カロン洋裁生徒募集』 1954



図11. 『グループ割引乗車券』 1963

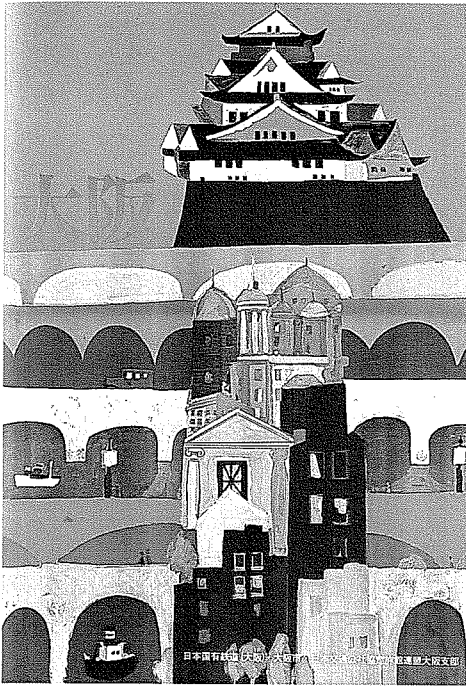


図12. 『大阪』 1956

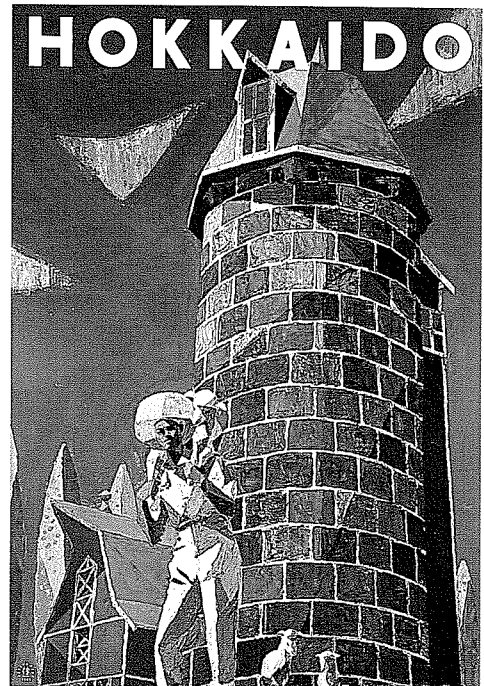


図14. 『サイロの夏』 1956



図13. 『ムックリを鳴らすアイヌ娘』 1953

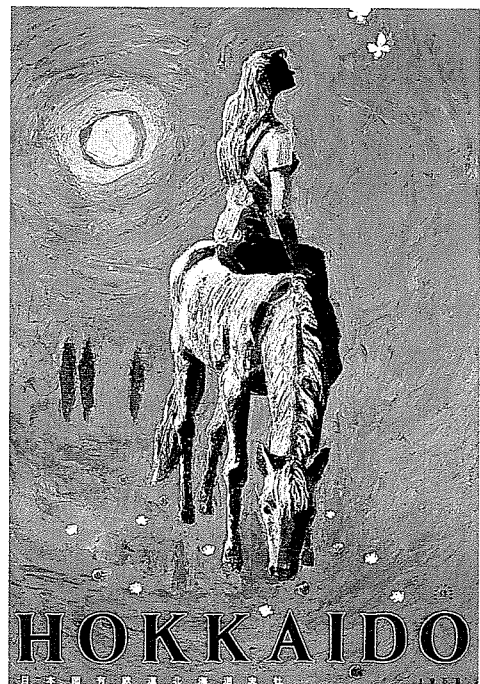


図15. 『真夏の夢』 1958



図16. 『神話のふるさと 高千穂』



図17. 『博多どんたく港まつり』